

RODRIGO IELPO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – FAPESP

## La démarche brechtienne dans la construction de l'espace perezquien

L'image où se réalise l'effet d'étrangeté est, dit Brecht, celle qui, tout en nous permettant de reconnaître l'objet, le fera paraître étrange et étranger. Cet effet cherche donc à soustraire la chose représentée à l'adhésion instinctive où périssent l'entente et le sens.<sup>1</sup>

En 1981, l'écrivain Georges Perec a donné une conférence à Albi lors d'un colloque intitulé « Espace et représentation ». Auteur d'*Espèces d'espaces*, livre d'essai publié en 1974, Perec profite de cet événement – qui portait plutôt sur l'architecture – pour exposer quelques aspects de sa poétique de l'espace. Même si celle-ci ne se constitue pas véritablement en tant que théorie, étant plutôt fondée sur des questions que sur des réponses, son exposé a l'intérêt de renvoyer directement à sa démarche descriptive, utilisée dans plusieurs de ses œuvres. Tel est le cas de *La Vie mode d'emploi*<sup>2</sup>, roman publié en 1978, dans lequel la disposition spatiale des divers éléments qui le constituent n'arrête pas de remettre en question la perception usuelle que l'on a de l'espace qui nous entoure.

À la fin de sa présentation, répondant à une question qu'on lui avait posée, Perec fait la déclaration suivante :

<sup>1</sup> M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 533.

<sup>2</sup> G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, coll. P.O.L, 1978.

L'espace, c'est ce que je peux en transcrire, et ce que j'en transcris est nécessairement faux. À la limite, je ne sais pas comment je peux essayer d'expliquer cette image, parce que... c'est... quelque chose qui m'a toujours frappé, c'est que, quand on pense qu'on connaît... je veux dire que quand je fais un voyage, mettons entre Albi et Paris, ce que je vois, c'est cinquante mètres de chaque côté de la voie de chemin de fer et c'est tout. C'est-à-dire, je ne peux pas dire que je connais une région que je peux traverser. Si je traverse, de toute façon, je ne verrai jamais plus loin qu'un certain nombre de bornes qui sont données par le fait que... je veux dire par plein de choses. Par contre, ma faculté de jouer peut me permettre de faire une éclipse de soleil en levant le petit doigt, comme Bloom dans *Ulysse*, me permet de décider qu'en pliant une feuille de papier à cigarettes cinquante-sept fois de suite, je vais atteindre la Lune. Il y a quelque chose qui est du domaine, non pas du tout de la spatialisation en pierre ou en brique... enfin, je veux dire : quelque chose qui va être du domaine du construit mais qui est une construction mentale. L'immeuble de *La Vie mode d'emploi* n'existe pas, la rue n'existe pas, mais même moi, je suis quand même allé voir si elle existait [...].<sup>3</sup>

Dans ce fragment, l'écrivain paraît parler d'une sorte de condamnation où, par l'entremise de l'écriture, ce qui est écrit devient fiction tandis que, par ce même procédé, la fiction est menacée par un devenir-réalité. L'espace transcrit est « faux » et l'immeuble rue Simon-Crubellier est créé avec une telle force par l'écriture que l'écrivain lui-même essaie de le « trouver » à l'adresse indiquée.

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'évidence de l'usuel ne serait mise sous les yeux qu'à travers la réorganisation des images par le travail du langage dans un espace littéraire. Tel paraît être le parti pris de l'écrivain à l'égard de l'écriture, réaffirmé dans le début d'*Espèces d'espaces*, en utilisant même la notion de simulacre pour parler de ce travail langagier : « [s]imulacre d'espace, simple prétexte à nomenclature : mais il n'est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscité par le dictionnaire, ce seul espace de papier, s'anime, se peuple,

<sup>3</sup> G. Perec, *Entretiens et Conférences II*, Paris, Joseph K., 2003, p. 240.

se remplitse [...] »<sup>4</sup>. Un simulacre, certes, mais construit de telle manière qu'« il n'est même pas nécessaire de fermer les yeux » pour le « voir » apparaître. Dans ce geste, texte et réalité sont « confrontés », mis dans un même espace où l'un et l'autre ne paraissent pas s'exclure, ce qui par conséquent oblige le regard à un travail sur ses modes d'attention.

La matérialité de cet « espace de dictionnaire » ne nous autorise pas à penser une transparence représentative. D'ailleurs, en tant que membre de l'OuLiPo, l'auteur semble partager une position générale sur la matérialité du langage. Cette position, on peut la saisir dans le texte *Petite Histoire de l'Oulipo*, écrit par Jean Lescure. Utilisant une phrase d'un roman de Raymond Queneau en guise d'exemple, Lescure nous donne des pistes sur la pensée du groupe à cet égard :

[...] le début du *Chiendent* : *La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers*. Un romancier réaliste eût écrit : *Jules s'amena. Y avait foule*. Mais en écrivant cela, le romancier réaliste aurait seulement marqué qu'il confondait le concret des choses avec le concret littéraire, et qu'il croyait pouvoir annuler le second au bénéfice du premier. Il eût prétendu rendre sa phrase totalement transparente à ce qu'elle désignait. Cela c'est la littérature selon Sartre, et le langage transitif. En littérature, la moindre combinaison des mots secrète des propriétés parfaitement intransitives. Le recours de l'abstrait chez Queneau signifie seulement l'élection d'un système de concrétude à la fois très ancien et tout neuf : la littérature elle-même.<sup>5</sup>

Cette position écarte tout risque d'une croyance réaliste qui ne voit pas dans la manipulation du langage de grandes conséquences pour le processus de visualisation / signification du monde. En 1965, après la publication de *Les Choses* et avant même son entrée dans le groupe de Queneau, Perec affirmait déjà son parti pris : « [...] je serais tout entier du côté du langage

---

<sup>4</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 27.

<sup>5</sup> J. Lescure, « Petite Histoire de l'Oulipo », [dans :] *Oulipo, La littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 30.

qui entoure les choses, de ce qu'il y a en-dessous, de tout ce qui les nourrit, de tout ce qu'on leur injecte... »<sup>6</sup>. C'est cette attitude qui explique ce qu'on pourrait appeler une « politique du regard ». Il y a une incitation, une sorte de « manifeste » qui se réalise esthétiquement dans la composition de *La Vie mode d'emploi* et qui fait écho aux maints commentaires de l'auteur sur nos manières de voir. Cette approche va jouer sur le rapport entre proximité et distance établi par le jeu langagier de Perec. Ainsi, si comme le dit Blanchot, « voir ne suppose qu'une séparation mesurée et mesurable », alors « parler, comme écrire, nous engage dans un mouvement séparateur, une sortie oscillante et vacillante »<sup>7</sup> où « l'immédiateté optique » se trouve bouleversée par la médiation de l'écriture. Ce jeu se trouve bien défini dans un commentaire émis par Claude Burgelin à propos de l'œuvre de Perec : « [l']imitation-reproduction est un des passages privilégiés pour cet apprentissage qui transforme le peut-être trop connu en un territoire inconnu »<sup>8</sup>. Pourtant, contrairement à ce que dit le critique, il faudrait penser non à l'« imitation-reproduction », mais aux pouvoirs du faux-fiction. Ainsi, le lecteur de *La Vie mode d'emploi* est invité à « voir » un monde à partir d'une grille classificatoire qui désaxe le regard face à ce qu'il considère comme évident.

La présence de ce mouvement dans la composition de ce roman est partout, par exemple dans les descriptions des caves, où l'auteur dresse des listes d'objets ordinaires formant un petit musée de la vie des personnages. La première description de ces caves apparaît dans le chapitre XXXIII, « Caves, 1 », dans lequel le narrateur décrit celle de la famille Altamont et celle des Gratiolet. Au moyen de listes inépuisables, Perec fait

<sup>6</sup> G. Perec, *Entretiens et Conférences I*, Paris, Joseph K., 2003, p. 60.

<sup>7</sup> M. Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 39.

<sup>8</sup> C. Burgelin, « Perec politique », [dans :] C. Burgelin et M. Cornaton (dir.), *Le croquant* n°4, Lyon, Aléas, 1988, p. 21.

exploser l'espace usuel de ces petits endroits, où il entreprend une fouille obsessionnelle parmi les traces laissées par les personnages. Voici ce sur quoi il pose l'adjectif évident :

[...] les châssis et les montants d'un lit bateau, des skis d'hickory ayant depuis longtemps perdu toute leur élasticité, un casque colonial d'une blancheur jadis immaculée, des raquettes de tennis prises dans leurs lourdes presses trapézoïdes, une vieille machine Underwood, de la célèbre série des *Quatre Millions* (...); un vieux Nouveau Petit Larousse illustré commençant avec une demi-page 71 – ASPIC n. m. (*gr. aspis*). Nom vulgaire de la vipère. *Fig. Langue d'aspic*, personne médisante – et se terminant page 1530 : MAROLLES-LES-BRAULTS, ch.-1 de c. (Sarthe), arr. de Mamers ; 2 000 hab. (950 aggl.) [...].<sup>9</sup>

Passant des macro-espaces aux endroits si petits qu'on ne se rend même pas compte de leur existence sans aucun type d'avertissement préalable à son lecteur, la description attire l'attention sur les antipodes de l'événement. En employant une écriture apparemment objective, l'écrivain prétend « provoquer » le regard endormi du lecteur. Et, dans ce mouvement, le langage, loin de s'épuiser en lui-même, paraît renvoyer celui qui lit au paysage qui l'entoure, dénonçant de cette manière la fausse évidence du familier :

Caves. La cave des Rorschash.

Des lames de parquet, récupérées lors de l'aménagement du duplex, ont été fixées sur les murs, devant des étagères de fortune. On y trouve des restes de rouleaux de papier peint dont les motifs semi-abstraites évoquent des poissons, des pots de peinture de toutes teintes et tailles, quelques dizaines de classeurs gris intitulés ARCHIVES, résidus de telle ou telle fonction officielle à la Direction des Programmes de la Télévision.<sup>10</sup>

Une poétique basée sur l'ordinaire comme celle de Perec a le mérite de [re]donner ce pouvoir au monde, en dénonçant

---

<sup>9</sup> G. Perec, *La vie mode d'emploi*, op. cit., p. 203-204.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 403.

la distance de ce que l'on trouvait confortablement proche. Cette poétique se sert d'un langage *quasi* réaliste, élaborant des images qui n'arrêtent pas de nous piéger. Chaque fois que l'on est sur le point de se sentir à l'aise devant la familiarité des images présentées dans le texte, elles font exploser leurs distances, nous introduisant au sein d'un « exercice » d'attention où l'évidence quotidienne se met à hanter le lecteur dans chaque « regard » qui le touche après la lecture. Cependant, il ne semble pas que ce jeu ait pour but de tromper les participants, c'est-à-dire que pour que son efficacité – critique – soit complète, il faut qu'il soit capable de se dénoncer comme fiction.

## L'interruption

Bernard Magné, dans un article sur *La Vie mode d'emploi* où il analyse l'énonciation en régime fictionnel, cite en guise d'exemple le premier paragraphe du chapitre XXII, « Le hall d'entrée, 1 », dans lequel se trouve l'écriteau sur lequel on peut lire « ARRÊT MOMENTANÉ DE L'ASCENSEUR ». Magné explique qu'il s'agit en fait d'un discours rapporté classique « que le narrateur peut parfaitement intégrer à son propre énoncé ». Pourtant,

l'insertion de l'écriteau, de son icône, par son hétérogénéité suppose un dispositif scriptural totalement différent. Par sa forme conventionnelle, le recours aux guillemets et aux majuscules relève de la transparence : face à un donné extérieur, il produit une assimilation et renforce le représentatif. Au contraire, et non sans paradoxe, par son insolite surcroît de mimésis, l'icône relève de l'opacité : face à ce même donné extérieur, elle provoque une distanciation et affaiblit le représentatif : faut-il préciser qu'elle suscite, ce faisant, un « ARRÊT MOMENTANÉ DE LA CENSURE » qui pèse sur toute mise au jour du code.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> B. Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 72-73.

Même si Perec ne l'avoue pas à propos de *La Vie mode d'emploi*, cette « distanciation » dont nous parle Magné est, je crois, due à une forte influence de l'esthétique employée par Brecht dans son théâtre. D'ailleurs, quelques années auparavant, l'auteur dit avoir subi cette influence, comme il l'explique lors d'une conférence à Warwick :

Mon premier modèle a été Brecht. Comme par hasard, je suis allé chercher au théâtre ce que je ne trouvais pas dans le roman, et Brecht m'a appris une chose très importante qui est la notion de distanciation, c'est-à-dire ce fait que ce qui est représenté sur le théâtre de Brecht, ce n'est pas un événement ou un sentiment auquel le spectateur peut s'accrocher, c'est au contraire un sentiment ou un événement que le spectateur est obligé de comprendre.<sup>12</sup>

Certes, ce fragment tiré de la conférence de 1967 dénonce par sa proximité même avec les idées du dramaturge un engagement sur la « compréhension » du monde, qui paraît s'affaiblir dans les années postérieures. Cependant, c'est l'aspect esthétique exploré par Brecht – et par Perec – qui nous intéresse ici, et plus particulièrement dans sa relation à son pouvoir critique à l'égard du réel. Si, pour le Perec de *La Vie mode d'emploi*, il ne semble pas que le but immédiat de cette critique soit de saisir la vérité de la réalité comme il le croyait possible dans les années de *LG*<sup>13</sup>, elle (la critique) n'en reste pas pour autant moins forte vis-à-vis du monde.

Pour que l'on puisse tenir compte des enjeux de cette distanciation, il vaut mieux faire appel aux paroles de Brecht lui-même. Dans son texte *Petit organon pour le théâtre*, le dramaturge explique ce qu'il va appeler « effet de distan-

---

<sup>12</sup> G. Perec, *Entretiens et Conférences I*, op. cit., p. 79.

<sup>13</sup> Entre 1959 et 1963, Perec a écrit des articles pour la revue *La Ligne Générale*, où les traits d'une esthétique marxiste se font présents à travers sa critique de la bourgeoisie. Cette revue n'est jamais parue, mais au début des années 1990, on en a cependant réuni tous les articles de Perec en un livre, édité sous la forme d'un recueil appelé *LG*. Cf. G. Perec, *LG: une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1992.

ciation » : « [u]ne reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger »<sup>14</sup>. Cette notion paraît vraiment proche de ce que prétend Perec à travers son approche hyperréaliste ainsi que dans les stratégies narratives qu'il met en œuvre, comme la *mise en abyme* et le processus de saturation, tels qu'ils apparaissent dans la plupart des descriptions de *La Vie mode d'emploi* – comme on a pu le constater dans les passages sur les « caves » cités plus haut. En 1981, dans le cadre d'un événement sur la culture yiddish, on a interrogé Perec sur la possible proximité d'une partie de son travail avec le surréalisme, ce qu'il nie en explicitant sa filiation avec l'hyperréalisme :

L'idée était plutôt d'arriver à une sorte de saturation, de produire l'impression qu'on ne pouvait plus faire entrer un seul mot dans cette description, que tous les murs étaient couverts, qu'il n'y avait pas un centimètre carré du livre qui ne soit plein de choses de ce monde. Mais à force de remplir de détails, on arrive à quelque chose d'hyperréaliste (je n'aime pas le mot surréalisme), de complètement inouï à force de précision.<sup>15</sup>

Il fallait par là « produire » un regard qui puisse rendre la chose « étrange » au même instant où elle serait reconnue comme familière ; il s'agit de ce jeu de distances qui organise et déclenche, selon Brecht, la force critique de son théâtre en instituant un « regard étranger » :

Pour que toutes ces choses données puissent lui apparaître comme autant de choses douteuses, il lui faudrait développer ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui s'était mis à osciller. Lui, ces oscillations l'étonnèrent, comme s'il ne se les était imaginées ainsi, et ne pouvait se les expliquer [...]. C'est ce regard aussi difficile que productif, que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie en commun des hommes.

<sup>14</sup> B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 2008, p. 40.

<sup>15</sup> G. Perec, *Entretiens et Conférences II*, op. cit., p. 176.



Il doit amener son public à s'étonner, et cela se fait à l'aide d'une technique de distanciation du familier.<sup>16</sup>

Cet « étonnement » indiqué par le dramaturge, on peut le penser aussi à partir de ce que Walter Benjamin va appeler « interruption » dans ses études sur le théâtre épique de Brecht. Dans l'article *L'auteur comme producteur*, Benjamin pense à un certain moment aux effets de cette interruption sur le spectateur :

L'interruption de l'action, à partir de laquelle Brecht a qualifié son théâtre d'*épique*, fait constamment obstacle à une illusion dans le public. Une telle illusion est en effet inutilisable pour un théâtre qui se propose de traiter les éléments du réel dans le sens d'un arrangement expérimental. Mais c'est à la fin et non au début de cette expérience que se trouvent les états de choses. États de choses qui sous telle ou telle forme demeurent toujours les nôtres. Ils ne seront pas rapprochés du spectateur, mais éloignés de lui. Le spectateur les reconnaît alors comme des états de choses réels non pas avec suffisance, comme sur la scène du naturalisme, mais avec étonnement.<sup>17</sup>

Cette nomenclature employée par le philosophe allemand a l'avantage de nous permettre de développer sous la forme d'effet une réflexion sur *La Vie mode d'emploi* concernant sa propre mise en page. Dans le livre de Perec, le lecteur se trouve de temps en temps face à un « espace textuel » complètement différent de l'organisation traditionnelle de la page d'un livre. Parmi les exemples possibles, on peut citer l'utilisation des paperasses<sup>18</sup>, ou le cas de l'écrêteau commenté

<sup>16</sup> B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 42-43.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 140.

<sup>18</sup> Dans sa biographie sur Perec, David Bellos précise l'utilisation des paperasses par Perec dans la composition de *La Vie mode d'emploi* : « les dix variétés retenues par Perec étaient les coupures de journaux, les bibliographies, les règlements, les faire-part, les recettes de cuisine, les prospectus pharmaceutiques, les agendas, les programmes de théâtre, les dictionnaires et les modes d'emploi ». Cf. D. Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 620-621.

par Magné tout à l'heure. Voyons, en guise d'illustration, le fragment de la page ci-dessous, tiré du chapitre LIX, « Hutting, 2 » :



19

Le client est un Japonais au visage couvert de rides, portant un pince-nez à monture d'or, vêtu d'un strict costume noir, chemise blanche, cravate gris perle. Il est assis sur une chaise, les mains sur les genoux, les jambes serrées, le buste bien droit, les yeux tournés, non dans la direction du peintre, mais vers une table à jeu dont la marqueterie reproduit un tablier de trictrac, sur laquelle sont posés un téléphone blanc, une cafetière en métal anglais et une corbeille d'osier pleine de fruits exotiques.

Outre les paperasses, on peut penser aux changements typographiques lors de l'usage de poèmes<sup>20</sup> et de la présentation de lettres<sup>21</sup> ou de recettes<sup>22</sup>, par exemple, ou encore aux dessins entre les paragraphes, comme dans le cas suivant :

<sup>19</sup> G. Perec, *La vie mode d'emploi*, op. cit., p. 350.

<sup>20</sup> Cf., *ibidem*, p. 265.

<sup>21</sup> Cf., *ibidem*, p. 187-198.

<sup>22</sup> Cf., *ibidem*, p. 269.

Tant que les Gratiolet demeurèrent majoritaires au sein de la copropriété, ils s'opposèrent farouchement à une dépense qu'ils jugeaient superflue, eux-mêmes se chauffant, comme presque tous les Parisiens à l'époque, avec des cheminées et des poêles à bois ou à charbon. C'est seulement au début des années soixante, lorsque Olivier Gratiolet vendit à Rorschach la quasi-totalité des parts qui lui restaient, que les travaux furent votés et exécutés, en même temps d'ailleurs qu'une complète réfection de la toiture et qu'un coûteux programme de ravalement imposé par la récente loi à laquelle André Malraux devait laisser son nom, le tout, auquel vinrent par surcroît s'ajouter les réaménagements intérieurs complets du duplex des Rorschach et de l'appartement de Madame Moreau, transformant pendant près d'un an l'immeuble en un chantier sale et bruyant.



23

Cet ensemble de procédés « interrompt » de temps en temps la mise en ordre usuelle de l'espace de la page. Pierre Vilar, dans un article publié aux *Cahiers Georges Perec* n° 6, développe la réflexion suivante sur l'utilisation de ces éléments dans *La Vie mode d'emploi* :

Ces signaux viennent contredire la lisibilité, lui ouvrent une dimension qui ne peut se réduire à la décoration. Car même la décoration typographique du texte littéraire est signifiante [...]. Il semble qu'il y ait ici, dans ces signaux qui ne sont pas jeu gratuit mais rythme, articulation du visible dans le lisible, quelque marque de l'intérêt (ancien) porté par Perec aux signes non linguistiques de l'univers optique.<sup>24</sup>

Ce que le critique appelle « rythme » est la marque de cette « interruption » que je tente d'analyser.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 108.

<sup>24</sup> P. Vilar, « La peinture dans les mots: quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans *La Vie mode d'emploi* », [dans :] E. Beaumatin et H. Hartje (dir.), *Cahiers Georges Perec* n° 6 : *L'œil d'abord : Georges Perec et la peinture*, Paris, Seuil, 1996, p. 113-127.

Certes, on ne peut pas mesurer les effets de tous ces éléments chez chaque lecteur, mais on peut en déduire que le bouleversement de l'espace habituel de la feuille du livre impose une lecture saccadée à celui qui lit, créant ainsi des « obstacles » à l'adhésion totale du lecteur, ne lui permettant pas de se laisser entraîner par le rythme d'une rêverie où l'espace de réflexion, de doute, ne pourrait pas s'installer. L'écrivain lui-même paraît conscient de cette relation et des effets qu'elle peut produire. C'est ce qu'il paraît dire dans un petit fragment d'*Espèces d'espaces* qui se trouve dans le chapitre « La page », et qui se trouve reproduit ci-dessous :

## 3

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je  
l'investis, je la parcours.

Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le  
sens : discontinuités, passages, transitions).

J'écris 25  
dans la  
marge...

En suscitant « des *blancs*, des *espaces* », l'écrivain a pour but de promouvoir des « sauts dans le sens », sens que l'on peut comprendre dans toute l'ambiguïté du mot ; d'abord le sens lié à la direction, c'est-à-dire au travail spatial sur cette page comme dans l'exemple « [j]'écris dans la marge... ». Mais ces « discontinuités, passages, transitions », l'auteur paraît nous autoriser à les penser aussi selon le point de vue de la signification même, en liant le travail sur la matérialité de la page à la formation du signifié. Bien qu'il ne précise pas dans ces pages comment passer de l'intention à la pratique, les exemples

<sup>25</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 23.

que je viens de présenter à propos de *La Vie mode d'emploi* ne semblent pas laisser de doutes quant à leur efficacité vis-à-vis du système de signification du roman. Le jeu avec l'espace et la matérialité de la page entrepris par l'écrivain crée des « interruptions » dans le rythme de lecture, qui obligent son lecteur à se repositionner face au texte et à son régime fictionnel. On peut penser donc à une sorte d'avertissement où les yeux sont confrontés à un changement abrupt de l'organisation textuelle, éloignant celui qui lit par le biais d'un sentiment d'étrangeté - étrangeté de ce qui était pourtant si familier. Ce mécanisme, qu'il soit conscient ou pas dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, apparaît comme une composante importante de la structure du livre, développant ce que Benjamin dit à propos de l'« interruption » chez Brecht. D'après le philosophe, cette stratégie « vise moins à emplir le public de sentiments [...], qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états de choses dans lesquels il vit. »<sup>26</sup> Et même s'il ne s'agit plus du Perec « marxiste » qui écrivait des articles pour *LG*, croyant aux pouvoirs de vérité apportés par l'organisation de la vie à travers le discours littéraire, il n'est pas question, il me semble, d'amoindrir l'importance politique de son geste.

Lecteur de Barthes, Perec connaissait probablement ses textes sur le théâtre du dramaturge allemand. Dans « Les tâches de la critique brechtienne », publié dans ses *Essais critiques*, Barthes explicite le côté politique de ce théâtre en disant que « [l]e rôle moral de Brecht est d'insérer vivement une question au milieu d'une évidence [...] »<sup>27</sup>. Interrogé par

<sup>26</sup> W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 141.

<sup>27</sup> R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 92. Barthes a publié un autre article sur Brecht dans ce même livre. Intitulé « La révolution brechtienne », ce texte parle explicitement du concept de « distanciation » dans le deuxième paragraphe, en affirmant que le théâtre du dramaturge représente un acte critique contre la vision du monde comme « naturel ». Cf. R. Barthes, *Essais Critiques*, op. cit., p. 54-55.

Patrice Fardeau sur une prétendue morale qui serait présente dans *La Vie mode d'emploi*, Perec donne la réponse suivante : « [s]'il y a une vocation morale, comme vous dites – enfin, une pratique –, c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir »<sup>28</sup>.

Les descriptions de Perec telles qu'on les lit dans *La Vie mode d'emploi* seraient donc moins une affaire de transparence qu'une construction d'opacité sur ce qui nous semble tellement visible qu'on ne le remarque pas. Comme il l'explique au public du colloque d'Albi, en ce qui concerne la description de l'espace, « [l]a première chose que l'on peut faire, c'est venir et y éprouver sa propre cécité, c'est-à-dire notre propre incapacité à voir »<sup>29</sup>. À l'écrivain de provoquer ce même effet sur ses lecteurs, comme cet « effet d'étrangeté » cité par Blanchot à propos du théâtre de Brecht. Selon le critique, l'usage de l'image par le dramaturge allemand « réalise donc une sorte d'expérience, en nous montrant que les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles sont, qu'il dépend de nous de les voir autrement et, par cette ouverture, de les rendre imaginativement autres, puis réellement tout autres »<sup>30</sup>. Il faut donc continuer à affronter l'espace tout en provoquant l'étonnement du regard, qui devra alors faire face à cette sorte d'instabilité de ce qu'il voit :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés, des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...]. De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut

<sup>28</sup> G. Perec, *Entretiens et Conférences II*, op. cit., p. 59.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 230.

<sup>30</sup> M. Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 534.

sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.<sup>31</sup>

Et faire la conquête de ce qui apparaît comme doute, c'est, on peut le supposer, le « marquer » sur la page, l'écrire dans une dernière image, matérialisée par l'écriture. Cependant, comme Perec ne cesse de l'affirmer à partir d'un certain moment de sa carrière, écrire c'est construire une fiction, ce qui empêche le surgissement d'une vérité sous la forme d'une réponse finale, favorisant ainsi le caractère d'ouverture de ses images-énigmes. Comme il le dit dans le début d'*Espèces d'espaces*, « Espace inventaire, espace inventé »<sup>32</sup>, espace qui donne à voir l'image sous le signe du doute, créant une « géographie » qui affirme une présence dans l'instant même où elle la dénonce comme fiction.

## Conclusion

L'immeuble de la rue Simon-Crubellier sert de lieu à une démarche scripturale qui, au lieu d'indiquer le bon chemin au « voyageur », n'arrête pas de désorienter sa vision, l'incitant à changer ses modes d'attention. Les descriptions de Perec, plutôt que de renvoyer à ce qu'elles seraient censées représenter, sont comme le double d'une image, opérant dans un espace entre différence et similitude, qui ne cesse de provoquer la vue de son lecteur. Elles sont donc le produit d'un jeu d'oppositions entre une image-texte originelle, c'est-à-dire une image qui renvoie à une origine (un référent), et une image-texte originale, autrement dit une image-texte inventée par l'auteur. À travers cette opération textuelle,

---

<sup>31</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *Idem*, op. cit., p. 179.

<sup>32</sup> *Ibidem.*, p. 26.

l'écrivain propose une sorte d'exercice du regard, où l'évidence de ce que l'on croyait le plus familier s'interrompt pour devenir question.

The Brechtian approach in the construction  
of Perec's space (Abstract)

During a lecture delivered in Warwick in 1967, Georges Perec said that he had been influenced by Brecht's aesthetics. According to Perec, he borrowed from the playwright the notion of "alienation effect". This article analyzes the importance of this loan for the spatial composition that organizes the distancing games present in the novel *La Vie mode d'emploi*, written by Perec in 1978.

Keywords : Perec, Brecht, alienation effect, space, novel

**Rodrigo Ielpo** a terminé en 2010 un doctorat en cotutelle entre l'Université Paris Diderot – Paris 7 et l'Université Fédérale de Rio de Janeiro ; Il est actuellement en stage postdoctoral à l'Université de Campinas (FAPESP). Auteur d'une thèse sur Perec intitulée *Perec et l'Épuisement de l'Histoire*, il a écrit divers essais sur cet auteur, dont l'article "Georges Perec et les pouvoirs du simulacre" qui a été publié en 2010 dans la revue *Textuel*. Durant cette même année il a publié sa traduction en portugais pour le texte *L'infra-ordinaire*, aidant ainsi à la diffusion des œuvres de cet auteur au Brésil.